

POZNAŃSKIE STUDIA SLAWISTYCZNE
PSS NR 18/2020 ISSN 2084-3011
DOI: 10.14746/pss.2020.18.19

Daria Nowicka

Adam Mickiewicz University in Poznań

daria.nowicka@amu.edu.pl

ORCID: 0000-0002-6315-7588

Data przesłania tekstu do redakcji: 25.11.2019

Data przyjęcia tekstu do druku: 17.12.2019

Awangarda panoramicznie Widzenie awangardy pod redakcją Agaty Stankowskiej, Marcina Telickiego i Agaty Lewandowskiej, Poznań 2018, 236 s.

ABSTRACT: Nowicka Daria, *Awangarda panoramicznie*. (Avant-garde in Panoramic View). "Poznańskie Studia Slawistyczne" 18. Poznań 2020. Publishing House of the Poznań Society for the Advancement of the Arts and Sciences, Adam Mickiewicz University. pp. 305–317. ISSN 2084-3011.

The Seeing Avant-garde [Widzenie awangardy] volume edited by Agata Stankowska, Marcin Telicki and Agata Lewandowska is a collection of the articles about the avant-garde update. Written by many researchers, the articles show a wide scale of research on the contemporary avant-garde manifested in literature, art, music, theatre and cybernetics. As an extremely valuable publication, the book in question concentrates on the new and original methods of comparative research, marks new reading directions, and presents contemporary problems of aesthetics.

KEYWORDS: art; Polish literature; Modernism; Futurism; seeing; comparative studies; avant-garde

Książka *Widzenie awangardy* pod redakcją Agaty Stankowskiej, Marcina Telickiego i Agaty Lewandowskiej została wydana w ramach serii *Literatura i Sztuka* Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, podejmującej wieloperspektywiczne studia komparatystyczne, poświęcone zarówno dawnym, jak i współczesnym związkom obrazu i słowa. Poprzednie edycje wydawnicze – „*Cienie wielkich artystów*”. *Gustaw Herling-Grudziński i dawne malarstwo europejskie* (tom 1), *Tadeusz Różewicz i obrazy* (tom 2), *Literatura w kręgu sztuki. Tematy – konteksty – medialne transformacje* (tom 3), *Ikonoklazm i ikonofilia. Między historią a współczesnością* (tom 4), a także najnowsze *Mody. Teorie i praktyki* (tom 6) – wyraźnie wskazują na główne punkty orientacyjne całej serii. Wśród wydanych tomów zauważyć można bowiem dwie główne praktyki badawcze: skłonność ku monografii (Herling-Grudziński, Różewicz) oraz próby

syntezy (ikonoklazm, ikonofilia, awangarda, transformacja, moda). Książki te, zwracając się ku problemom interferencyjności (poruszającym także na konferencjach tematycznych), pozostają nie tylko istotnymi źródłami dla studentów podejmujących tematy porównawcze w zakresie literaturoznawstwa i sztuk wizualnych, ale są również propozycją nowatorskich studiów nad korespondencją sztuk.

Omawiany przeze mnie piąty tom serii – *Widzenie awangardy* – funkcjonuje na dwóch antypodach lekturowych. Owo widzenie zawarte w tytule publikacji stanowiło lub też miało stanowić dla poczynionych badań dominantę interpretacyjną. Główną ideą książki była bowiem potrzeba przyjrzenia się współczesnym sposobom funkcjonowania awangardy w kilku przestrzeniach: literatury, teatru, muzyki, malarstwa, sztuk performatywnych, a także w cybernetyce. Ponownemu rekonesansowi wspomnianego ruchu artystycznego patronować miało nawoływanie do „zobaczenia awangardy”. Zgromadzone w tomie rozważania dotyczące tak wielu przestrzeni społecznych, kulturowych, historycznych, literackich dowodzą intensywnych przemian w definiowaniu samego pojęcia awangardy. Stąd obok zamieszczonych w niniejszym tomie tekstów fundamentalnych, recepcyjnych, interpretacyjnych, istotne miejsce w dyskusji nad funkcjonalnością awangardy we współczesności zajmują zwłaszcza szkice rewizjonistyczne i krytyczne.

W słowie wstępnym Agata Stankowska, jedna z redaktorek tomu, objaśnia te dwa pojęcia, dwa filary zawarte w tytule publikacji: „awangardę” postrzega jako „formację, opis czyniony przez pryzmat pytań o sposób rozumienia funkcji przedstawienia, wizualności *etc.*” (s. 8). „Widzenie” zaś, jak wskazuje badaczka,

umięściłmy w tytule konferencji [...] z intencją metodologiczną. [...] zależało nam bowiem na zainicjowaniu rozmowy o przydatności i stosowności nowszych, konkurencyjnych wobec klasycznej refleksji nad sztuką, projektów badań nad wizualnością (*Visual Studies* i *Visual Culture Studies*) i antropologią obrazów (*Bildwissenschaft*) dla namysłu nad związkami literatury awangardowej ze sztuką (s. 8).

Głównym założeniem całej publikacji jest więc poszukiwanie nowych narzędzi interpretacyjnych, a nawet reinterpretacyjnych w badaniu awangardy, czemu służyć mają szeroko rozumiane i pojmowane studia nad obrazem, nad sztuką.

Zespolenie tych dwóch kategorii badawczych, jakie zaproponowali redaktorzy tomu, kategorii zdawałoby się już osobnych, silnie opisanych w bibliografii literackiej, z zakresu historii sztuki, studiów nad formą i wizualnością, zwłaszcza widzenia jako kategorii silnie eksplorowanej we współczesnych badaniach (cf. Markiewicz, 2015; Cieślak, 2013; Dziamski, 1996; Szkołut, 1999; Bieszczad, 2006¹), wywołuje potrzebę lektury podwójnie rewizyjnej. Z jednej strony rewizji podlegają historyczne studia nad widzeniem awangardy podejmowane przez badaczy tomu na kilku obszarach – wspomnianych już literatury, teatru, muzyki, kina, performansu. Ta różnorodność odczytań, choć obiecująca, każe jednak zapytać o tak zwany uniwersalizm awangardy, jaki wylania się z opublikowanych artykułów. Czy jest on w ogóle możliwy? Z drugiej strony same teksty, czytane komplementarnie, co pozwala dostrzec awangardę w procesie, zobaczyć ją jako proces, projektują nowatorski tryb narracji i z tego powodu wymagają osobnego omówienia. Przede wszystkim dlatego, że i „widzenie” i „awangarda” pozostają na tle badań porównawczych pojęciami niezwykle ekspansywnymi. Ich złączenie na poziomie merytorycznym, literaturoznawczym może być inspiracją dla wielu perspektyw interpretacyjnych. W tym należałoby upatrywać tej drugiej rewizji „widzianej awangardy”.

Taką zwrotną formę badań proponują zwłaszcza dwa teksty zamieszczone na początku tomu – manifest artystyczny Ewy Kuryluk *O pożytku z awangardy* oraz szkic Anny Krajewskiej *Przeciw awangardzie*. Kuryluk, powołując się w pierwszej kolejności na początki awangardy zagranicznej i rodzimej, jej fundamentalne znaczenia i funkcje zainaguirowane przez Henri’ego de Saint-Simona, Stanisława Ignacego Witkiewicza, Witolda Gombrowicza, Brunona Schulza, Katarzynę Kobro, w rzeczywistości proponuje dwa spojrzenia na ową formację. Pierwsze z nich – historyczne, obiektywne, widzenie z zewnątrz – wiązało się, zdaniem malarki, z przemianami zachodzącymi w sztuce starożytnej, w prekursorskim porzuceniu przez artystów sztuki anonimowej na rzecz ujawnienia samego siebie. Swoiste *novum* zakładane przez ówczesne ruchy awangardowe wyrażało się w dominacji autoportretu jako gatunku odkrywającego jednostkę.

¹ Cf. także serię *Awangarda/Rewizje* redagowaną przez Jakuba Kornhausera, wydawaną na Uniwersytecie Jagiellońskim. Z uwagi na ogromną bibliografię problemu awangardy, wskazuję tu tylko wybrane publikacje.

Drugie rozumienie awangardy – artystyczne, zaangażowane, widzenie z jej środka – Kuryluk omawia na przykładzie „nowej idei” (s. 11). Artystka pozostaje w tym przypadku niezwykle krytyczną obserwatorką współczesnych działań wizualnych, wskazuje bowiem, że nie każde zdarzenie artystyczne określane jako nowe jest w gruncie rzeczy awangardowe. Za awangardą, dokonującą się w sztuce i w życiu, przemawia wszak silny reakcjonizm. Za jej też sprawą Kuryluk proponuje dość odważną definicję awangardy jako „radykałnej marzycielki o wolności bez granic” (s. 11).

Sugestia o nieintegralności awangardy i sztuk nowych stała się też jedną z głównych tez artykułu Anny Krajewskiej. Już sam tytuł zaproponowany przez badaczkę „przeciw awangardzie”, demaskatorski, proklamacyjny, otwiera interesującą dyskusję nad koniecznością redefinicji słownika awangardy. Tekst badaczki odczytać można jako próbę syntetycznego opisanie wędrówki pojęcia „awangarda” – autorka rozpoczyna ją od przywołania społecznych, powszechnych znaczeń formacji awangardowych, ujawnia predylekcje poszczególnych twórców i badaczy awangardy: Piotra Piotrowskiego, Juliana Przybosia, Mieczysława Porębskiego czy Tadeusza Kantora, mając na celu ukazanie niejednorodności znaczenia tego pojęcia, brak jego interpretacyjnej symetrii. Pod wpływem tej diagnozy autorka postuluje potrzebę rozprawienia się ze stereotypami awangardy, poprzez zwrócenie uwagi na „zmiany w polu funkcjonowania sztuki i refleksji o niej” (s. 15). Tytułowe „przeciw” wiąże też z koniecznością oddzielenia awangardy historycznej od praktyki artystycznej, co potwierdzałoby wcześniejsze przypuszczenia Kuryluk o potrzebie wciąż nowego diagnozowania awangardy. To odróżnienie, zdaniem Krajewskiej, miałyby się odbywać poprzez interpretację, którą autorka uważa za jedną z najważniejszych praktyk badawczych. Na odbiorcy awangardy, czytelniku i widzu, ciąży więc obowiązek nie tylko dostrzeżenia, ale też krytycznej lektury elementów będących „przeciw awangardzie”.

O ile kwestia bycia, pisanie, czytania „przeciw awangardzie” pozostaje dla czytelnika przejrzysta, o tyle problematyczna wydaje się możliwa postawa antyawangardowa, która nasuwa się po lekturze wspomnianego szkicu. Czym mogłyby być antyawangardowe gesty? Proponowana przez badaczkę postawa „przeciw” wiąże się z historycznym sposobem odczytania awangardy, z którym badaczka się nie zgadza. Nie chodzi jednak o porzucenie dotychczasowych definicji, ale o ich przekształcenie, zmianę

perspektywy odbioru – awangarda miałaby ulegać aktualizacji spowodowanej nowoczesnością sztuki. Gest antyawangardowy wiązałby się natomiast z całkowitym zaprzeczeniem awangardzie, byciem poza nią. Może właśnie tam należałoby poszukiwać miejsca na rozważania o antybinarności „prawdy i fikcji” (s. 22), które autorka sygnalizuje w zakończeniu szkicu. Tekst badaczki skłania do postawienia pytania o to, czy możliwa jest dziś literatura bez (przeszłości) awangardy?

Być może częściową odpowiedź na to pytanie daje szkic Piotra Juskiewicza, który zauważa potrzebę „nowej waloryzacji wizualnego doświadczenia” (s. 23). Główną kategorią interpretacyjną zaproponowaną przez badacza jest regeneracja. Regeneracja, a więc ponowne odtwarzanie, ponowne działanie, staje się szczególnie ważnym tropem interpretacyjnym w omawianiu nowej sztuki, choć należy uwzględnić tu także, zawartą w samym słowie, symbolikę medyczną. Regeneracji podlega czy ulega bowiem nie tylko oko – będące synonimem wzrokocentryzmu – ale i obraz, w którym miałyby ujawnić się nowy, obdarzony wolnością podmiot. Juskiewicz proponuje trzy drogi takiej regeneracji – pierwsza z nich to „zwrot ku pierwotności / dziecięcości” (s. 28), zdążając tą ścieżką autor osiłą swoich rozważań czyni fundamentalny dla polskiej awangardy tekst Władysława Strzemińskiego – *Teoria widzenia*. Widzenie ludzi pierwotnych, widzenie dziecka zostaje bowiem uznane za najważniejszy moment zdobywania świadomości wzrokowej, a tym samym własnej osobowości. Z tą pierwszą drogą łączy się druga, którą inicjuje zwrot „ku fizjologii”, a zwłaszcza fizjologii oka, pozostającego wciąż nienegocjowanym centrum poznania (s. 28). Ostatni szlak zmierzający „ku technice” (s. 28) Juskiewicz łączy z pierwszym dziesięcioleciem XX wieku, z początkami filmu i fotografii, kiedy to Franz Roh i Jan Tschichold wprowadzili formułę *Foto-Auge* (pol. foto-oko). Oko przestało być wówczas postrzegane jako narząd służący wyłącznie do odbierania rzeczywistości, ale także pośredniczący w analizie, a w pewnym stopniu również emancypacji. Te trzy sposoby przywrócenia awangardy dzisiejszej sztuce i literaturze znajdują swoje przełożenie w działaniu, co zdają się potwierdzać kolejni badacze.

Pozostając w przestrzeni awangardy wizualnej, trzeba wspomnieć o szkicu Marka Hendrykowskiego *Morfologia awangardy filmowej*, w którym autor stawia ważne pytanie o współczesną obecność tej formacji w przestrzeni kina. Zastanawia się, „[c]zy «awangardowość» oznacza

w dzisiejszych czasach kostium sztuki filmowej zakładany przez nią na specjalne okazje?” (s. 55). Dostrzeżenie w filmie nowego ładunku semiotycznego, jaki wniosła awangarda, spowodowało bowiem konieczność ponownych badań nad poetyką wybranych dzieł. Hendrykowski, analizując między innymi kino europejskie, zauważa kilka wyraźnych, tożsamyh względem siebie wyznaczników poetyki dzieł awangardy filmowej. Wśród nich wymienia obiektowość, czyli „skupienie uwagi adresata na relacji obiekt-znak, znak-obiekt, [...] defabularyzację widowiska [...] oraz jego rytmizację” (s. 56). Tę ostatnią uważa za najważniejszy przejaw kina awangardowego. Zwraca również uwagę, iż na przestrzeni lat popularność awangardy filmowej była tak znacząca, że wykształciła własny repertuar gatunków wypowiedzi. Należą do nich: impresja dokumentalna, poemat filmowy czy symfonia miasta. To właśnie w wymienionych gatunkach ujawniają się poszczególne wyznaczniki mitu awangardowego, takie jak: „alternatywa, odmienność, sprzeciw wobec zastanego porządku, poszukiwanie nowych wartości, indywidualizm, autorefleksja czy transkulturowość” (s. 57–59).

Wymienione przez badacza wyznaczniki mitu awangardowego nie pozostają jednak wyłącznie domeną filmową. Charakterystyczne dla awangardy kinowej alternatywność, oboczność, manifestacyjność, obecne są również w przestrzeni awangardy literackiej, teatralnej, performatywnej czy wirtualnej, o czym świadczą kolejne szkice zawarte w tomie. Warto jednak zwrócić uwagę, że tekst Hendrykowskiego, będący w dużej mierze przeglądem badań ostatnich dziesięcioleci, otwiera niejako drugą część publikacji. W znacznym stopniu tworzą ją studia przypadków użyteczności awangardy.

Alina Świeściak zajęła się badaniem maszynowości w twórczości Tytusa Czyżewskiego, nie tylko dostrzegając wątki awangardowe w typowych dla tej poezji binaryzmach natury i kultury, ludzkiego i nie-ludzkiego, pierwotności i techniki, ale omawiając szeroko problem podmiotów zwierzęcych i roślinnych, które potraktowała jako „poetyckie studium form przejściowych” (s. 69). Tekst Świeściak daje początek studiom, które można byłoby określić mianem personalizmów awangardy – a więc szkicom, w których ten ruch dotyczy nie tyle problemów globalnych, ile pozostaje przejawem indywidualnego rozumienia awangardy przez poszczególnych twórców, jest przykładem ich osobnych interpretacji.

Kolejne personalizmy awangardy pojawiają się w tekstach Katarzyny Szewczyk-Haake, badającej twórczość Józefa Wittlina, oraz Agnieszki Rydz, analizującej prace Tadeusza Peipera. To szkice przełomowe w badaniu polskiej poetyckiej awangardy przede wszystkim dlatego, że pisane są z pogranicza formacji, ale również, dlatego iż wykorzystują współczesną metodologię badań. Autorka *Wąskiego marginesu awangardy – wokół Józefa Wittlina* proponuje bowiem krytyczno-historyczną lekturę dzieł poety. Jego stosunek względem awangardy – jak zauważa badaczka – był negatywny. Autor zrywał z manifestacyjnym charakterem formacji, odrzucał jej społeczny wymiar, skupiając się przede wszystkim na jednostce i poszukując indywidualnego wymiaru etyki. Wittlin jawi się w tym szkicu jako krytyczny obserwator awangardy. Artykuł pozostaje jednak istotny w reprezentacji „przeciwawangardowej”, badaczka poprzez twórczość Józefa Wittlina stara się odpowiedzieć na pytanie, czy możliwy był kompromis między formą a treścią, jeśli tak, czy należałoby go poszukiwać w dążeniu artystów do ukazania szczerości w dziele literackim.

Próba kompromisu ujawniająca się w zespoleniu diachronii z synchronią w badaniach nad awangardą widoczna jest szczególnie w pracy Agnieszki Rydz. Autorka z niezwykłą dokładnością analizuje w niej poezję Peipera, czytając ją poprzez kategorię afektu. W wybranych utworach poety dostrzega przede wszystkim silny ładunek emocjonalny, który jej zdaniem rewolucjonizuje dotychczasowy, bardziej mechaniczny, stosunek do twórczości artysty. Owo nasilenie uczuć, zdaniem badaczki, manifestowało się bowiem nie tylko na poziomie odbioru tekstów, ale towarzyszyło również teorii dzieła, komunikacji autora z czytelnikami czy ujawnianiu jego predylekcji estetycznych (s. 93–95). Autorka, sygnalizując nowe drogi interpretacyjne twórczości Peipera – jak obrazowość afektu, która domagałaby się jeszcze głębszego ugruntowania w samej jego teorii, wzbogacenia jej o bibliografię podmiotową – kontynuuje rozpoczętą przez Joannę Grądział-Wójcik somatyczną relekturę tej twórczości. Dostrzeżony i nazwany afekt u Peipera sprawia, że jego twórczość staje się obrazem poetyckim wynikającym z jego działania (cf. s. 104). W tym szkicu objawia się też nowatorskie podejście do lektury awangardy.

Pozostając jeszcze w domenie personalizmów awangardy, szczególne miejsce w rozważaniach o współczesności formacji zajmuje tekst Agaty Stankowskiej poświęcony surrealizmowi w sztukach Tadeusza Kantora.

Autorka zainaugurowała nim niezwykle potrzebną dyskusję nad związkami awangardy i traumy. Historia sztuki początku XX wieku odnosiła przedstawienie traumy głównie do nadrealizmu, doszukując się w nim narzędzi umożliwiających stworzenie „prawdziwego obrazu” (s. 127). Nadrealizm uwalniał wyobraźnię, dając możliwość przedstawienia tego, co mieściło się poza tradycyjnie pojmowaną rzeczywistością, przełamania tego, co istniało wyłącznie w kanonie reprezentacji. Przestrzeń polskiej sztuki awangardowej pozostawała jednak na marginesach oddziaływania surrealistycznego z uwagi na dominujący w naszym środowisku artystycznym i literackim dyskurs romantyczny, a także silny związek z katolicyzmem, co podkreśla w swoim szkicu badaczka. Stankowska rozszerza te rozważania o jeszcze jeden problem, a mianowicie relacje między modernizmem a totalitaryzmem. Przez pryzmat tego zestawienia stara się między innymi widzieć i odczytywać prace Kantora, zarówno te teatralne, jak i malarskie. Reprezentowany w nich „podmiot porażony wojną” (s. 131), jak wykazuje autorka, był nie tylko indywidualnym głosem artysty, ale i próbą silnej manifestacji neoawangardy w Polsce. Artysta wyrażał bunt przeciwko metonimiczności, poprzez jego sztukę urealniała się trauma.

Marcin Telicki w tekście *„Przestaliśmy być artystami w codziennym życiu”*. *Praktyki awangardowego zaangażowania przeciw awangardowej teorii alienacji*, postrzegając awangardę jako „zbudowanie dyskursu [...] niezależnego od władzy” (s. 163), bada sztukę Artura Żmijewskiego i proponuje kolejną odsłonę personalizmu awangardy. Na tej podstawie dostrzega dwa pęknięcia samej formacji: pierwsze z nich dotyczy powinności awangardy, która przemienia „autonomię w alienację” (s. 168), drugie zaś wiąże się z odwiecznym buntem, który podejmuje sztuka (cf. s. 169). Zaproponowane przez badacza widzenie formacji domaga się potraktowania jej jako projektu otwartego, dynamicznego. Autor nie neguje dotychczasowych badań, wręcz przeciwnie, dość szczegółowo analizuje praktyki Władysława Strzemińskiego, Juliana Przybosa, odnosi się do tez Bourriauda, zajmującego się „siecią doświadczeń konkretnych ludzi” (s. 173), postrzegającego „dzieło sztuki jako szczelinę w systemie społecznym” (s. 173). Zdaniem Telickiego, konieczna jest jednak rewizja samego spojrzenia awangardowego, stąd panorama awangardowych podejść przedstawiona na początku szkicu.

Aby jednak mogła dokonać się rewizja pojęcia awangardy, ucieleśnienia wymaga nie tylko samo jej pojęcie, ale też jego pochodne. Stąd badacz proponuje zanalizowanie przymiotnika „awangardowy”. Według niego awangardowe oznacza „nowe i wnikaające w tkankę społeczną, i polityczne, i będące znakiem sprzeciwu, i dążące do zmiany równocześnie” (s. 174). W tym zwrocie, dokonującym się na poziomie etymologicznym i etycznym, upatruje się ciągłej niestabilności awangardy.

Problem dystansu, sygnalizowany przez Telickiego, jest kontynuowany w nieco odmiennej konfiguracji badawczej przez Piotra Dobrowolskiego, analizującego praktyki awangardowe we współczesnym teatrze polskim. Badacza interesuje szczególnie problem integralności alienacji i prowokacji. Pierwszą z nich tłumaczy jako „efekt [...] indywiduacji praktyki twórczej” (s. 176), działania prowokacyjne dotyczą zaś zwrotu przeciwko tradycji (s. 176). Źródło prowokacji badacz upatruje już w manifestie futurystycznym Tommasa Marinettiego z 1913 roku, w którym włoski przedstawiciel ruchu awangardowego zbliżenie sztuki i życia rozumiał dosłownie jako aktywizację widza w teatrze, aktywizację publiczności, włączenie jej w sam środek sztuki i teatru. Szkic Dobrowolskiego jest próbą odpowiedzi na pytanie o aktualność paradygmatu awangardowego, na ile jest on potrzebny współczesnemu teatrowi, a przez to również współczesnemu widzowi. Częściowe wnioski, do jakich dochodzi badacz, ujawniają jednak liczne obawy zmierzchu awangardy, co zdaje się potwierdzać hipoteza Zygmunta Baumanna dotycząca zaniku awangardy, zaniku „możliwości jej istnienia” (cf. s. 183).

Przeciwniczką zmierzchu awangardy jest Elżbieta Winiecka, która dostrzega możliwości aktualizacji tego ruchu w kulturze digitalnej. Jej tekst *Pragnienie cyberawangardy* jest charakterystyką projektów awangardowych światowych i polskich, realizowanych na przestrzeni niespełna dwudziestu lat w sieci internetowej. Wśród nich badaczka wymienia hiperteksty: Sławomira Shutego *Blok* oraz Radosława Nowakowskiego *Koniec świata według Emeryka*, które z racji innego kanału dostępności miały spełniać główne wyznaczniki awangardy, mianowicie zawierać w sobie manifestacyjne, osobne, nowatorskie czy też idiomatyczne elementy. Zdaniem Winieckiej przestrzeń internetowa może stać się miejscem pełnej aktualizacji awangardy, z uwagi na odnowę relacji człowiek-maszyna. Czy jednak sugerowana przez autorkę cyberawangarda i cybersztuka

nie pozostają wyłącznie formami zastępczymi dawnej awangardy, czy nie mamy do czynienia wyłącznie z jej powielonym schematem?

Prezentowane w tej zbiorowej publikacji poszukiwania współczesnej awangardy, szkice podejmujące problem aktualizacji ruchów modernistycznych – a należy wspomnieć tu jeszcze o dwóch tekstach – Beaty Śniecikowskiej *Awangardowe widokówki dźwiękowe* oraz Agnieszki Czyżak „*Dusza nie ma sylwetki, więc nie rzuca cienia*”. *Widzenie Andrzeja Sosnowskiego* – każą zwrócić uwagę na marginalizowane, do tej pory potencjalne, miejsca awangardy. Śniecikowska, analizując poezję dźwiękową, poezję wizualną oraz tak zwane fonokaligramy, apeluje o szerszą perspektywę badań interdyscyplinarnych. Obecne we wziętych przez nią pod lupę utworach elementy awangardowe nie doczekały się bowiem, poza klasycznym odczytaniem wizualnym czy graficznym, interpretacji uwzględniającej tak wiele poziomów znaczeń. Autorka dostrzega w tym problem i niebezpieczeństwo możliwego przeoczenia awangardy. Zwraca w ten sposób uwagę na możliwe jej pominięcia w innych dziełach i praktykach performatywnych. Szkic ten otwiera dość ciekawy koncept – wykluczenia awangardy. Rozpatrując tekst Śniecikowskiej pod kątem adekwatności odzwierciedlenia głównych założeń omawianej tu antologii, można w nim dostrzec bezpośrednie odniesienia do „widzenia” i „modernizmu”.

Tekst Agnieszki Czyżak, w którym autorka powtarza tezę wielokrotnie już głoszoną przez wspomnianych badaczy, iż awangarda jest nowym sposobem istnienia sztuki, unaocznia problem jej autokonfrontacji w poezji Andrzeja Sosnowskiego (s. 147–148). Badaczka, poszukując istoty tej twórczości, podziela zdanie Anny Kałuży, która pisała, iż poeta stara się „konfrontować awangardę z jej własną prawdą” (s. 155; cf. Kałuża, 2015, 264). W rzeczywistości więc poezja ta jest głosem jawnego dystansowania się artysty wobec przeszłości i teraźniejszości, aktem ciągłej reakcji na rozpadający się świat, nieustającym odnawianiem się obrazu rzeczywistości. Czyżak określa ten rodzaj reakcyjnej poezji Sosnowskiego mianem „wizyjnej” (s. 161), a więc skierowanej nie tyle na pamięć, co na projektowanie zjawiska.

Obie autorki, choć badające odmienne rejestry i poetyki, zauważyły wspólny problem – równoczesności w dziełach awangardowych. Śniecikowska mówi o konieczności koherencji słów, dźwięków, kaligramów, zapewniających, jej zdaniem, pełną wizualizację awangardy, z kolei Czyżak

zwraca uwagę na koincydencję egzystencji i ideologii, mającej ujawnić pełną reprezentację zjawiska.

Zauważona przez badaczki potrzeba równoczesności w opisywaniu dzieł awangardowych wiąże się również z porównawczą analizą takich pojęć, jak: „widzenie” i „patrzenie”. W publikowanych szkicach zauważyć można bowiem pełną akceptację zaproponowanego przez redaktorów nadrzędnego pojęcia opisującego awangardę. Widzenie zdominowało w znacznym stopniu narrację o awangardzie, a tym samym ukierunkowało podjęte tu badania. Mówiąc jednak o otwartości interpretacyjnej, należałoby odnieść się, także za Władysławem Strzebińskim, do semantycznych i ideologicznych tożsamości i różnic między „widzeniem” a „patrzeniem”.

„Widzieć” znaczy „postrzegać coś wzrokiem” (*MSJP*, 890), „odbierać bodźce za pomocą wzroku” (*SPP*, 856), „przypominać lub wyobrażać sobie coś” (*SJP PWN*) „zdawać sobie z czegoś sprawę” (*SPP*, 856), zaś „patrzyć” to „kierować na coś wzrok” (*SPP*, 534), „pojmować lub oceniać coś w pewien sposób”, „obserwować, zauważać”, w wymiarze potocznym zaś „szukać czegoś, kogoś wzrokiem” (*SJP PWN*).

Patrzenie jest zdarzeniem chwilowym, krótkotrwałym. Widzenie zaś wiąże się z procesem, interpretacją, ale też, co ciekawe, z imaginacją i wyobrażeniem. Patrzenie to akt pojedynczej lektury, pozbawionej zakotwiczenia w dyskursie, widzenie koresponduje zaś z pamięcią, co wydaje się szczególnie wyjątkowe w retardacjach awangardy. Ciekawie rozwija tę kwestię Anna Gawarecka w szkicu poświęconym czeskiej awangardzie wobec ekspansji kultury masowej, odnosząc się do zjawisk zachodzących w cyrku. Autorka skupia się głównie na analizie awangardy lat 20. XX wieku, czasami rozszerzając interpretację o współczesne dyscypliny artystyczne. W panoramie czeskiej kulminacyjnym miejscem awangardy okazuje się cyrk wraz z jego etykietą w postaci klauna. Jest on awangardowym artystą, któremu powierzono zadanie reprodukcji wrażeń, artystą absurdu (s. 118–119). Widz uczestniczy bowiem w spektaklu opartym na *divadle* – co w języku czeskim łączy się z „patrzeniem”. Wzmocnieniem konceptu ekspansji awangardy byłoby może rozszerzenie interpretacji o wątki dotyczące przemian cyrku jako miejsca awangardy w czasach komunistycznych.

Widzenie awangardy stanowi zatem publikację otwierającą dyskusję na temat aktualizacji ruchu modernistycznego, jego marginalizowanych

obszarów i sposobów reinterpretacji. Zawarte w tomie szkice proponują niekiedy wywrotowe kierunki odczytań, dyskutują z kanonem, sugerując czytelnikowi swoistą, interpretacyjną otwartość. Taka postawa gwarantuje jednak prawdziwie krytyczny ogląd rzeczywistości awangardowej, utwierdza w przeświadczeniu o konieczności humanistycznych rewizji.

Książkę tę należy potraktować jako zaproszenie do podjęcia pogłębionych studiów nad aktualizacją awangardy. Potrzebne jest bowiem zbudowanie korpusu nowych tekstów, w których ujawnia się praktyka awangardy, o co warto byłoby rozszerzyć teoretyczne prace przywołanych powyżej badaczy.

Na zakończenie trzeba wspomnieć jeszcze o estetyce samej publikacji. Teksty umieszczone w omawianym tomie nie zostały podzielone problemowo, czy zgodnie z dziedziną badań, poprzez wprowadzenie osobnych części. Stanowią one jeden blok tematyczny, w którym można dopatrywać się świadomego gestu redaktorów o czytaniu awangardy integracyjnie. Mimo tego scalenia widoczne pozostają poszczególne dyskursy, dyscypliny, obszary badań, przez co publikacja staje się bardziej usystematyzowana i harmonijna.

Ten integracyjny wydźwięk pracy zdaje się podkreślać symboliczna okładka książki, na której przedrukowano kolaż z obrazu olejnego Ewy Kuryluk pt. *Autoportret z krajobrazu*. Przedstawia on niejako postać człowieka wpisaną w przestrzeń przyrody, scalonego z nią. Obraz ten przynależy do prac artystki, które określała mianem „człəkopejzaży”, mających ukazać nierozzerwalny związek człowieka z naturą. Podobnie jak obraz, „widzenie awangardy” pozostaje koherentne, wielowymiarowe, niejednoznaczne.

Literatura

- Bieszczad, L. (red.) (2006). *Wiek awangardy*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- Cieślak, R. (2013). *Widzenie Różewicza*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego. <https://doi.org/10.31338/uw.9788323513674>.
- Dziamski, G. (red.) (1996). *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*. Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora.

- Kałuża, A. (2015). *Pod grą. Jak dziś znaczą wiersze, poetki i poeci*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- Kornhauser, J. (2017). *Awangarda. Strajki, zakłócenia, deformacje*. Kraków: Uniwersytet Jagielloński.
- MSJP – Mały Słownik Języka Polskiego PWN*, pod red. S. Skorupki, H. Auderskiej, Z. Lempickiej, Warszawa 1969.
- Markiewicz, A. (2015). *Widzenie a odtwarzanie rzeczywistości. Wybrane problemy i zagadnienia/ Seeing and reconstructing reality. Selected problems and issues*. Tłum. D. Durlík. Radom: Uniwersytet Technologiczno-Humanistyczny.
- Stankowska, A., Telicki, M., Lewandowska, A. (red.) (2018). *Widzenie awangardy*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.
- SJP PWN – Słownik języka polskiego PWN*. <https://sjp.pwn.pl/>.
- SPP – Słownik poprawnej polszczyzny PWN*, oprac. L. Drabik, E. Sobol, Warszawa 2010.
- Szkołut, T. (1999). *Awangarda, neoawangarda, postawangarda*. Lublin: Wydawnictwo UMCS.